ML
3800
.S38x

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/dietonkunstnachu00schu

ML
3800
.S38K

Die Tonkunst

nach

Ursprung und Umfang ihrer Wirkung.

Von

Ferdinand Schultz,
Direktor des Kgl. Kaiserin-Augusta-Gymnasiums zu Charlottenburg.

Berlin SW., 1883.

Verlag von Carl Habel.
(C. G. Läderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)
33. Wilhelm-Straße 33.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

HAROLD B. L[illegible] LIBRARY
BRIGHAM YO[illegible] UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Uralt ist das Lob der Tonkunst. Und wie könnte es anders sein? Die Töne wirken so unmittelbar und zwingend, daß ihre Macht auch der Mensch der untersten Kulturstufen an sich erfahren mußte. Es liegt etwas Geheimnißvolles in derselben, über dessen Ursprung wir uns keine Rechenschaft geben zu können vermeinen. Daher hat das Alterthum dieselbe in das Gewand der Sage gekleidet, die neuere Zeit sie in dichterischen Bildern zu veranschaulichen gesucht. So vergleicht Schiller sie dem jäh aus Felsenrissen hervorstürzenden und alles mit sich fortreißenden Regenstrom, dessen Brausen zwar der Wanderer vernehme, dessen Ursprung er aber nicht kenne, und sagt:

„So strömen des Gesanges Wellen
Hervor aus nie entdeckten Quellen."

Ein dichterischer Vergleich, welcher den Eindruck dieser von uns gefühlten Macht gewiß treffend wiedergiebt! Aber freilich, wie verborgen auch die Quellen sein mögen, welche ihr brausendes Wasser in die Tiefe senden, der Wanderer wird sich doch versucht fühlen durch Dickicht und Gestein zu denselben zu klimmen und von dem gewonnenen Standpunkt aus den weiteren Lauf derselben zu verfolgen bis zu dem mächtigen Strome, den er in der Ebene zu seinen Füßen gewahrt. Und ebenso bei der Tonkunst. Je versteckter die Quellen zu sein scheinen, aus denen jene Macht entspringt, die wir an uns selbst erfahren, um so mehr fühlen wir den Anreiz in uns, denselben nachzugehn, um die Wirkung der Tonkunst bis zu ihrem Ursprung zu verfolgen und nach ihrem Umfang zu ergründen. Wie aber ein gewalti-

ger Strom nicht aus einer oder zwei Quelladern hervorsprudelt, sondern viele sich vereinigen, um ihn zu der Größe und Tiefe anschwellen zu lassen, in der wir ihn später erblicken, so wird es auch bei der Tonkunst der Fall sein. Unsere Zeit, welche die Erbschaft der großen Meister des vorigen Jahrhunderts und des Anfangs des jetzigen angetreten hat und gern bewahren möchte, wird von mächtigen musikalischen Strömungen, die in unser gesammtes Kulturleben eingreifen, bewegt. Begeisterte Anhänger und erbitterte Gegner stehen diesen Erscheinungen in heftigem Kampfe gegenüber. Ist das, was die ältere Tonkunst anstrebte, ein veraltetes Ziel, ist das Neue zu verwerfen oder schließen einander beide Strömungen nicht so aus, daß sie in ein und demselben Bette ihren Lauf nehmen könnten? Das sind Fragen, welche wohl mancher aufwirft, der abseits vom Lärm der Parteien sich dem stillen Genuß einer Kunst, die sein ganzes Inneres erfaßt hat, hinzugeben gedenkt.

Wir glauben, daß diejenigen, welche es unternahmen, das Wesen musikalischer Wirkung ergründen zu wollen, vielfach auf Irrwege geriethen, weil sie nur eine Quelle und eine Strömung ins Auge faßten und so nicht das ganze Gebiet umspannten. Erst ein Ueberblick über das gesammte Gebiet aller musikalischen Wirkung aber von den mannichfachen Quelladern an, aus denen sie sich zusammensetzt, bis zu ihrer Vereinigung in einem breiten Strome vermag den rechten Standpunkt zu geben, von dem aus ein Jeder zu den Erscheinungen des Tages Stellung nehmen kann. Möge es daher diejenigen, welche die geheimnißvolle Macht der Tonkunst jemals zum Nachdenken gereizt hat, nicht verdrießen, unserer Wanderung zu folgen, auf welcher wir dem Ursprung und Umfang ihrer Wirkung nachzuforschen gedenken.

Der alte Griechenheld Philoktet, welcher der Sage nach zehn Jahre lang, an einer schlimmen Fußwunde leidend und fast aller Mittel zum Lebensunterhalt beraubt, einsam auf der wüsten Felseninsel Lemnos schmachtete, findet bei dem großen Tragiker Sophokles Erleichterung seiner Leiden, indem er, seinen Schmerz den Lüften anvertrauend, die tauben Felsen von wilden Klagegesängen widerhallen läßt. Und der antike Dichter, welcher, nicht durch die Schranken moderner Konvention gebunden, alles in das Bereich seiner Dichtung zog, was wirklich und wahrhaft Natur ist, durfte es wagen seinen Helden so auf die Bühne zu bringen. Denn die Laute menschlicher Stimme sind sowohl das natürlichste Ventil, die Brust von einem Druck, der auf ihr lastet, zu befreien, als auch der unmittelbarste und nothwendigste Ausdruck dessen, was den Menschen im Innern bewegt. Dies beruht auf der Einrichtung unsres gesammten physisch-psychischen Organismus.

So oft nämlich unsre Sinne von einem Reize getroffen werden, sei dies z. B. in Gestalt einer Aetherwelle oder einer Luftschwingung, so empfangen ihn zuerst die sensiblen Nerven, die ihn fortleiten zu unserm Centralorgan, dem Gehirn, von wo aus er auf Gruppen motorischer Nerven übertragen wird und als Bewegung zur Erscheinung kommt. Es ist dies ein Vorgang, den wir am deutlichsten beim Vernehmen eines schrillenden oder gellenden Tons an uns selbst wahrnehmen können. Diese sogenannten Reflexbewegungen sind mannichfacher Art; am häufigsten werden sie sich aber in den Stimmlauten zeigen und neben sowie mit den sie begleitenden Körpergeberden als Interjektionen auftreten. Als solche bilden sie die erste Stufe menschlicher Sprache.

Diese Laute sind der unmittelbarste Ausdruck der Empfindung und haben deshalb die Eigenschaft, von allen gleich organisirten Wesen ohne weitere Vermittelung verstanden zu werden, zugleich aber auch die Fähigkeit ähnliche Empfindungen wie die, deren Ausdruck sie sind, hervorzurufen. Hierdurch gewinnt der Laut und mit ihm der Ton eine unmittelbare Beziehung zu unserem Gefühl.

Dazu kommt, daß das Vernehmen von Tönen schon an sich von einem Lustgefühl begleitet ist. Dieses beruht auf der Eigenthümlichkeit der durch die Gehörnerven vermittelten Sinnesempfindung.

In der wunderbaren Organisation unseres Ohrs ist vielleicht das Wunderbarste das Corti'sche Organ. In ihm befinden sich Nervenenden, die sog. Stimmstäbchen, die gewissermaßen, wie die Tasten eines Klaviers, den verschiedenen Tönen der Natur entsprechen und, wie die mit den Tasten verbundenen Saiten, durch die schwingende Luftwelle in Erregungszustand versetzt werden. Die Erschütterung derselben, welche die Tonempfindung in uns begründet, ist bei ihrer leichten Erregbarkeit und feinen Sensibilität besonders stark und versetzt zugleich eine Reihe anderer Nerven in Mitschwingung, mehr als dies bei anderen Sinnesnerven, wie z. B. der des Gesichtsnerven, der Fall ist. Während diese uns daher nicht so sehr fesselt, daß wir nicht sogleich uns dem erregenden Gegenstande zuwenden könnten, werden wir bei jener festgehalten. Angenehm wird sie aber sein, wenn sie nicht stoßweise und unterbrochen erfolgt, wenn also die erregende Luftschwingung eine gleichmäßige und ungestörte ist. Dies ist aber bei Tönen der Fall, während ungleichmäßige und unterbrochene Luftschwingungen nur Geräusch geben. So kommt es, daß das Vernehmen eines Tones schon von Haus aus mit einem gewissen Wohlgefallen begleitet ist, das sich bei dem unsichtbaren Bande, welches Sinne und Seele verknüpft, uns als ein gewisses Lustgefühl kund giebt.

Dies Lustgefühl treibt nun weiter zur Nachahmung und Wiederholung an. Indem so der Spieltrieb der wahrgenommenen Erscheinung sich bemächtigt, wird durch Nachbildung des Hebens und Senkens der Stimme aus dem einzelnen Ton eine Tonreihe, womit die ersten, allerdings noch formlosen, Elemente der Musik gegeben sind. Während nun die Sprache, welche auf demselben Boden wurzelt, weitere Bahnen durcheilt und den

Laut zum Zeichen von Vorstellnngen benutzt, bewahrt der Ton seine ursprüngliche Eigenschaft, Ausdruck innerer Erregung zu sein, und so strömt denn der rauhe Sohn der Alpen das Freiheitsgefühl, welches ihn auf den Schneegipfeln seiner Berge beseelt, in einem fröhlichen Jodeln aus, ebenso wie der schwermüthige Bewohner des Thales seiner Sehnsucht Ausdruck giebt in einer wehmüthigen Kantilene, wie wir sie etwa noch heut im Römischen bei einigen Ritornellis vernehmen können.

Wir haben es in der Musik mithin mit einem ganz eigengearteten Material zu thun. Es ist dies nicht wie bei der bildenden Kunst ein körperliches im Raum Ausgedehntes, sondern ein körperloses in uns Liegendes. Es ist nämlich die Tonempfindung selber, welche als Material der Kunst aufgefaßt werden muß. Denn die Luftschwingung, durch welche die Tonempfindung erzeugt wird, die man wohl als solches bezeichnet hat, kann in Wahrheit nicht das Material sein, da sie im Raum nur eine Luftwelle ist und erst in uns zum Tone wird. In dieser Beziehung ist das Gegenbild des Tones die Farbe.

Wie wir schon sahen, war an das Gleichmäßige und Ungestörte, d. h. also das Periodische der Luftschwingung, das Angenehme gebunden. Jedem einzelnen Ton sowie jeder Art des Tons wird somit ein eigenthümlicher Grad von Lustgefühl entsprechen. Die verschiedenen Erregungsweisen desselben sind aber abhängig von Weite, Dauer (d. h. Zahl) und Form der Schwingungen, welche uns als Tonstärke, Tonhöhe und Tonfarbe erscheinen. Diejenigen Schwingungsformen nun, welche uns zugleich mit dem eigentlichen Grundton harmonische Obertöne, d. i. solche, deren Schwingungszahl sich ohne Rest durch die des Grundtons theilen läßt, empfinden lassen, erregen einen höheren Grad von Lust, wie dies z. B. bei der menschlichen Stimme der Fall ist. Diese werden daher von der Kunst besonders bevorzugt, wie diese überhaupt dasjenige zu ihren Zwecken in Dienst nahm, was die Eigenschaft Lust zu erregen besitzt.

Dieses Material bedurfte aber bestimmter Ordnung und Begrenzung: Tonstufen und Tonfolgen mußten festgesetzt werden. Diese Arbeit wurde schon früh begonnen und es war vor allem das kunstsinnige Volk der Griechen, welches ein durchgebildetes Tonsystem schuf, das seine Fortentwickelung ebenso bei den Heiden und Muhammedanern des Ostens wie bei den Christen des Westens fand. Auf ihm basirt, das Produkt der Arbeit vieler Jahrhunderte, unser modernes Tonsystem. In den Stufen desselben unterschied das Ohr schon früh consonirende und dissonirende Intervalle, ein Unterschied, welcher durch das Verhältniß der Schwingungszahlen begründet wurde. Schon die Griechen legten der Hauptstimme consonirende Töne als Begleitung unter. So entstand der Akkord, und zwar zunächst der Dreiklang. Weitere Akkorde wurden gefunden, als das Ohr sich an das Rauhe der Dissonanz zu gewöhnen begann, ja in demselben ein Mittel fand, durch den Gegensatz die Consonanz desto kräftiger hervotreten zu lassen. Jeder Akkord hat ein bestimmtes Gepräge, welches bedingt ist durch Zahl und Lage der Töne, sowie durch die Weite der zwischen den einzelnen Tönen liegenden Stufen. Dadurch macht der eine Akkord den Eindruck des Vollen, ein andrer den des Leeren; der eine wird uns dunkel erscheinen, der andere hell. Wieder andere Eindrücke werden hervorgerufen, je nachdem ein Akkord in sich abgeschlossen ist oder noch der Ergänzung bedarf, wie dies z. B. beim Septimenakkord der Fall ist. Bei der in dem Tone erkannten Beziehung auf unser Gefühl werden wir annehmen müssen, daß in dem Zusammenklang der Töne dem Gefühle eine gewisse Grundstimmung, wenngleich noch in unbestimmterer Färbung, zugeführt werde. Zur Schattirung derselben trägt außerdem die Klangfarbe wesentlich bei. Da Ton und Farbe, wie oben bemerkt, auf gleicher Stufe der Sinnesempfindung stehn, so ist die Beziehung zwischen beiden sehr eng. Wenn es auch verfehlt ist, die einzelnen Klangfarben bestimmten Farbentönen gegenüberzustellen, wie man z. B. den Ton der

Schalmey dem Gelb, den der Flöte dem Himmelblau, der Oboe dem Violett verglichen hat, so macht doch jeder für Musik Beanlagte an sich die Erfahrung, daß er mit einzelnen Klangarten unwillkürlich die Vorstellung irgend einer Farbe verbindet. Welche Farbe die vorgestellte sei, ist dabei weniger von Bedeutung; dagegen wird der Grad der Helligkeit oder des Dunkels einen ähnlichen Einfluß auf die Stimmung zu üben nicht verfehlen, wie dies in der Natur bei dem Licht der Sonne oder des Mondes der Fall ist.

Ein Material, wie wir es geschildert, kann seiner Natur nach nicht als ein räumliches Neben-, sondern muß als ein zeitliches Nacheinander zu Tage treten. Es erscheint daher in Bewegung. Der Bewegung wohnt aber gleich dem Tone eine elementare Kraft inne, welche mit physischer Gewalt erregend und antreibend wirkt. Wir erfahren dies, wo sie, abgezogen vom Tone, als bloßes Geräusch auftritt. So regen sich beim Schall der Trommel unsere Füße unwillkürlich zum Marschiren, und Naturvölker werden durch das Geraſſel des Tamburin und das Geklapper der Kastagnetten unwiderstehlich zum Tanze hingezogen. Es beruht dies auf der Mitbewegung unserer Nerven. So oft nämlich ein Nerv in Erregungszustand gesetzt ist, schwingen, je nach der Stärke der Erregung, eine oder mehrere andere Gruppen von Nerven mit und treiben dazu an, die der Erregung zu Grunde liegende Bewegung mitzumachen. Während die Sage vom Orpheus, der durch seinen Gesang die wilden Thiere gezwungen haben soll ihm zu folgen, die Macht des Tones poetisch versinnbildlicht, vergegenwärtigt uns das Märchen von der Zauberflöte, welche alle Hörer zum Tanzen treibt, diese elementare Macht der Bewegung.

Durch die Bewegung kommt Wechsel in die Gehörsempfindungen, welche bei öfterer Wiederholung eintönig werden würden. Auch in die Bewegung bringt der Geist seiner Natur nach bald Ordnung und Gesetzmäßigkeit. Länge muß mit Kürze,

Hebung mit Senkung abwechseln, und indem der Vorstellungslauf durch solchen Wechsel von Förderung und Hemmung befriedigt wird, hat er das Streben, die gewonnene Vorstellung zu wiederholen. So entsteht der Rhythmus, welcher schon an sich ein solches Lustgefühl im Gefolge hat, daß wir bestrebt sind, selbst aus verworrenen Geräuschen, wie dem Gerassel der Räder und dem Klirren der Fensterscheiben, einen solchen herauszuhören, ein Umstand, welcher bei einem Mozart Veranlassung wurde, daß er Kompositionen beim Fahren im Wagen zu entwerfen liebte.

Dieser Elemente bemächtigt sich nun der Geist, um mit ordnendem Sinn aus Gliedern und Gruppen ein Ganzes zu bilden. Das Wohlgefallen, welches derselbe bei dieser Arbeit findet, gründet sich nicht allein auf das schon vermöge der Elemente erregte Lustgefühl, sondern es ist die Einheit in der Mannichfaltigkeit, welche diese Art von Wirkung übt. Einheit in der Mannichfaltigkeit ist aber Schönheit, und die Lust, welche an derselben empfunden wird, mithin eine ästhetische. So entspringt denn aus jenen Elementen auf solchem Wege der Seele des ersten Künstlers das erste Kunstwerk der Tonkunst, welches wir, da es im Gesange zur Geltung kommt, das Lied nennen müssen. Indem so die Phantasie auf diesem Gebiete zum ersten Male die Schwingen regte, idealisirte sie zunächst nur das, was, in der Natur des Materials begründet, in der elementaren Verwerthung desselben bereits vorgeprägt war, und verlieh ihm eine künstlerische Form. Wie der Sprechende durch Modulation der Stimme, durch schnellere oder langsamere Aufeinanderfolge der Laute die Art der Erregung seines Innern kundgiebt, so gab und giebt der Sänger des Liedes durch Tonfolge und Tonbewegung seinem Lust- und Leidgefühl einen seiner Stufe entsprechenden künstlerischen Ausdruck. So ist das Lied in seiner einfachsten Gestalt innerhalb der Kunst gewissermaßen dasselbe, was innerhalb der Sprache die erste, interjektionale, Sprachstufe war.

Weitere Bahnen schlug die Kunst ein, als der Mensch die tönende Fähigkeit des Rohrs, die klingende der gespannten Saite kennen gelernt hatte. Zwar übertrug er anfangs die Weisen des Gesangs auf das Instrument, wie dies z. B. bei dem griechischen Nomos der Fall war, oder er begleitete den Gesang damit[1]); bald aber trat das Instrument selbständig auf. Damit entfernte sich die Kunst etwas von ihrem Ausgangspunkt: der Ausdruck innerer Erregung trat zurück und die Kunst richtete sich mehr auf Schönheit der Tonbewegung. Da aber Bewegung nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raume erscheint, so reichte die Musik bald einer Schwesterkunst die Hand, der Orchestik, und wir erblicken sie schon früh im Dienste schwärmender Mänaden, dem bacchantischen Zuge voraneilend und ihren Tanzschritt regelnd. So entstand die zweite Urform der Musik, die Tanzform.

Aus dem Liede und dem Tanze haben sich im Laufe der Jahrhunderte die mannigfaltigen Formen der Kunst herausentwickelt, deren wir uns heute bedienen. Sie sind auch gewissermaßen die Prototypen, welche die beiden Seiten musikalischer Wirkung deutlich erkennen lassen. In dem einen herrscht mehr die Tendenz auf Wahrheit des Ausdrucks, in dem andern wiegt die auf Schönheit der Bewegung vor, während die einzelnen Kunstwerke je nach der Absicht und der Individualität des Künstlers dieser oder jener Seite sich zuneigen.

Sowohl in der stufenweisen Ordnung der Töne wie in der Zerlegung der Bewegung in gleichmäßige Abschnitte und der ebenmäßigen Gruppirung der einzelnen musikalischen Glieder zeigt die Kunst ein Streben nach Maß und Verhältniß. Dies hat ihr den Ausspruch Leibnizens eingetragen, sie sei eine Art von Arithmetik. Zu einer solchen wird sie vor allem in den strengeren Formen des Kanons, der Fuge. Hier kann sie sogar zu einem Gegenstande blos klügelnden Verstandes werden und dadurch aus dem Bereich der Kunst heraustreten[2]). Auf der an-

deren Seite gewinnt sie aber eine enge Beziehung zu einer der Künste des Raums, der Architektur, die ein Hegel darum auch eine gefrorne Musik genannt hat. Beide haben für ihre Formen kein Naturvorbild, sondern erzeugen diese frei aus der Phantasie; die Tonreihen und Tongruppen entsprechen gewissermaßen den Linien und Flächen des Raums; Ebenmaß und Symmetrie ist der Charakter beider. Diesen architektonischen Charakter wird die Musik nie ganz verlieren, auch da nicht, wo Wahrheit des Ausdrucks Hauptabsicht des schaffenden Künstlers ist. Während die Baukunst in ihren Verhältnissen auch praktischen Zwecken dienstbar gemacht werden muß, haben die musikalischen nur die Tendenz zur Schönheit, ja diese architektonische Schönheit ist so wesentliche Grundbedingung dieser Kunst, daß die Musik, wo dieselbe zu Gunsten anderer Zwecke hintangesetzt wird, geradezu aufhört, Musik zu sein und zu bloßer Schallwirkung mit nachahmendem Charakter herabsinkt. Hieraus erklärt es sich, daß moderne Aesthetiker meinen konnten, mit der Auffassung dieser architektonischen Schönheit schon Kern und Wesen der Kunst getroffen zu haben.

Jedes Werk der schönen Architektur trägt ein ihm eigenthümliches Gepräge. Säulenordnung, Pfeilerstellung, Art der Bögen ꝛc. bestimmen seinen Charakter, der uns bald als ernst, bald als heiter, als frei oder gedrückt, leicht oder schwer, prachtvoll oder zierlich u. s. f. erscheinen kann. Derselbe bleibt aber nicht der sinnlichen Vorstellung allein eigen, sondern der Geist setzt ihn — und das ist ja tief in seinem Wesen begründet — mit unserem innersten Denken und Fühlen in Beziehung. So kommt die sinnliche Erscheinung dazu, etwas Geistiges, eine Idee auszudrücken, und wir erblicken in den Werken der Architektur daher bald andachtsvolle Erhebung des Menschen zu Gott, bald innige Hingabe an etwas Hohes und Edles, bald Vergänglichkeit des Irdischen u. a. m. ausgesprochen. Eine solche Auffassung kann allerdings als symbolisch bezeichnet werden — und

in gewissem Sinne ist jede Kunst symbolisch — aber die Idee ist nicht willkürlich in das Sinnliche hineingetragen, wie dies z. B. bei der Palme in der Hand des Siegers und der Straußenfeder bei den ägyptischen Todtenrichtern der Fall ist, sondern sie lebt in demselben, wie der Geist in den Zügen des Gesichts. So ist es denn auch mit dem musikalisch-ästhetischen Kunstwerk. Die erhabenen Dreiklangsverhältnisse der Palestrina'schen Improperien, die edlen Stimmlinien eines Durante'schen Magnificat, die reiche Ornamentik in den Fugen eines Joh. Seb. Bach — sie können uns in ihrem architektonischen Gepräge eine Idee zu verkörpern scheinen, ähnlich einem gothischen Dome oder einem griechischen Tempel.

Aber so groß auch diese Analogien mit der Architektur sein mögen, die Wirkung der Musik ist trotz alledem eine spezifisch verschiedene: die architektonische Schönheit derselben ist keine ruhende, sondern eine bewegte; sie verkörpert sich nicht in einem starr im Raume beharrenden, sondern wechselvoll in der Zeit vorüberrauschenden Material. Wir müssen Moment für Moment durcheilen, ehe wir zum Ganzen und damit zur vollen Freude an der architektonischen Schönheit aufsteigen, während bei einem Kunstwerk der wirklichen Architektur es der Eindruck des Ganzen ist, der zunächst auf uns wirkt und wir erst später zu den einzelnen Theilen steigen. Dadurch wird aber die Wirkung der Musik abhängiger von der Eigenart des Materials, als dies bei der entsprechenden Kunst des Raumes der Fall ist; es bleibt mithin auch trotz des Vorwiegens des Charakters architektonischer Schönheit die Beziehung auf unser Gefühl bestehn, die wir den Tönen und deren Bewegung im Allgemeinen zusprechen mußten. Die ästhetische Lust verbindet sich mit der durch die Töne selbst erweckten; Sinnliches und Geistiges wirkt vereint, um einen Eindruck hervorzurufen, der von dem mit bloßer Anschauung verknüpften weit verschieden ist, und es ent-

springt aus solchen Elementen eine angenehme Mischung des Gefühls, die wir Stimmung nennen.

Stimmung werden wir mithin der musikalischen Schönheit als spezifisch eigenthümlich zusprechen müssen und sie auch da entdecken, wo nicht, wie bei der Urform des Liedes, Ausdruck innerer Erregung Hauptabsicht des Künstlers ist.

Die Stimmung wohnt dem Tonwerk unmittelbar inne: sie wirkt sympathisch und wird von Jedem mitempfunden, der seine Seele den Tönen offen hält und sie nicht eigensinnig den andringenden Eindrücken verschließt. Sie tritt in den Grundformen als Lust oder Unlust auf d. h. als Förderung oder Hemmung unseres Seins im Allgemeinen; sie erlaubt aber mannigfaltige Schattirungen, die durch Tonhöhe, Tonfarbe, Tonstärke, Besonderheit des Zusammenklangs und Art der Tonbewegung bedingt werden. Sie ist ebenso gut Produkt der schaffenden Phantasie des Künstlers wie die architektonische Schönheit und ist von derselben nicht zu trennen. Unser Geist, welcher durch die Schönheit des Kunstwerks gefesselt gehalten wird, begleitet unbewußt dieses anschauende Genießen mit jenen Strömungen, ohne nothwendig sich mit andern Vorstellungen als den rein musikalischen verbinden oder mit unserem gesammten übrigen Seelenleben in Beziehung setzen zu brauchen. Die Stimmung ist also nicht nothwendig der Inhalt des Kunstwerks. Man kann in dieser Beziehung von einem Gehalt eines Tonwerks reden und dieselbe nicht unpassend mit dem Duft der Blume oder der anregenden Kraft des Weins vergleichen.

Ein nicht unbeträchtlicher Theil der Instrumentalmusik Joseph Haydn's trägt diesen Charakter. Haydn war es, der die alte noch unausgebildete Form der Sonate weiter entwickelte, sie auf das Quartett und das Orchester übertrug und sie geistig belebte. Freie Bewegung der Töne, ungebundenes Spiel der musikalischen Phantasie beschäftigen in den Schöpfungen dieser Art den Hörer vorwiegend, während die Stimmung, wie sie einem heitern,

harmlosen Gemüth eigen zu sein pflegt, in denselben als Grundton wohlthuend von uns empfunden wird. Aber nicht selten verleiht er, schon indem er liedmäßige Weisen einflicht, der Schönheit seiner Tonbewegung eine engere Beziehung auf unsere Seele und giebt vermöge dieser den Strömungen und Regungen derselben einen tieferen entsprechenden Ausdruck; ja vielfach tritt letzterer so in den Vordergrund, daß er sogar als der eigentliche Kern, als der Inhalt der Vorstellung, gefaßt werden muß. So ist denn in seinen Schöpfungen häufig Frohsinn und Heiterkeit nicht nur Grundstimmung, sondern es tritt uns ein wechselvolles Spiel munterer Laune, neckischen Scherzes, ungebundener Ausgelassenheit, drolligen Humors, gemischt mit sanfter Rührung, entgegen, welches unsere Vorstellung ganz füllt. Und in so sprechenden Zügen tritt dieser Inhalt uns vor die Seele, daß wir sogar von einer Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks in Bezug auf denselben reden können. Die schöne Form erscheint uns alsdann als eine edle Sprache, in der ein köstlicher Inhalt niedergelegt ist, wie goldene Aepfel in silbernen Schalen. Damit wendet sich die Musik auch auf höherer Stufe ihrem Ausgangspunkt wieder zu, der ältesten Sprachstufe, der Interjektionalsprache, die sie gewissermaßen idealisirt.

Liegt es nun in der Absicht des schaffenden Künstlers, die Vorstellung des Hörers durch seine Tongestaltungen in ganz bestimmte Bahnen zu leiten, so bedarf er hierzu noch anderer Mittel als der bloßen Stimmung, welche der Subjektivität in Hinsicht auf die begleitenden Vorstellungen breiten Raum läßt. Und seine Kunst giebt ihm allerdings einige an die Hand.

Zunächst können diese ganz äußerlich sein und auf Sitten und Gewohnheiten der Menschen beruhen. So können uns z. B. durch das Waldhorn Vorstellungen vom Jägerleben, durch die Trompete solche vom Soldatenleben erweckt werden; so tritt uns beim Klange der Orgel das Bild einer andächtigen Ge-

meinde vor die Seele, während der Posaunenton an das jüngste Gericht erinnert.

Aber auch aus dem Wesen der Kunst selber ergeben sich Mittel, durch welche der Vorstellung eine bestimmtere Richtung gegeben werden kann.

Will die Plastik, eine Kunst des Raumes, welche die äußere Erscheinung künstlerisch nachbildet, Bewegung darstellen, so muß sie sich eines Zeitmoments derselben bemächtigen und diesen im Raum fixiren. Will die Poesie, eine Kunst der Zeit, eine Vorstellung von jener, die dem Raum angehört, geben, so wählt sie einen besonders hervorstechenden Faktor, durch welchen sie das Bild des Ganzen vor die Phantasie führt. Aehnlich muß die Musik, die ja auch eine Kunst der Zeit ist, in gleichem Falle verfahren. Als solcher Faktor der äußeren Erscheinung wird sie vor Allem den wählen, den sie vorzugsweise mit derselben gemein hat. Dies ist aber die Bewegung.

Der schaffende Künstler, welcher in dieser Weise vermöge seiner Kunst Vorstellungen erwecken will, übt eine ähnliche Thätigkeit aus, wie wir sie bei den ersten Schöpfern und Bildnern der Sprache wahrnehmen. Auch ihre Thätigkeit ist eine künstlerische und richtet sich auf Nachbildung der Natur in dem gegebenen Lautmaterial. Die Nachbildung war zunächst eine Nachahmung der im Klange sich verwirklichenden Bewegung. So entstand die nächste Sprachstufe nach jener interjektionalen, die wir oben erwähnt haben — die onomatopoetische.[3]) Wer ist aber wohl geeigneter all das nachzuahmen, was in der Natur klingt, tönt, rauscht und brauset, als der Tonkünstler? Freilich hat man gerade diese Art von Nachahmung oft hart tadeln zu müssen geglaubt und sie als der Kunst unwürdig gebrandmarkt. Allerdings liegt die Gefahr unkünstlerischer Nachbildung bei Nachahmung von Tönen der Natur, wie Donner, Sturm, Thierstimmen und Aehnlichem sehr nah; legte doch ein Orgelvirtuose über die Lasten des Pedals seines Instruments eine

Leiste, um durch den Zusammenklang sämmtlicher Töne ein donnerähnliches Geräusch hervorbringen zu können, und zeigen doch die rollenden Mühlen- und Spinnräder, die Spieluhren u. a., denen wir in unsrer modernen Pianofortemusik begegnen, wie leicht solche sogenannte Tonmalerei zur Spielerei herabsinken kann. Aber das Recht alle Klänge der Natur künstlerisch umzugestalten und sie für die Zwecke der Kunst zu verwerthen wird sich die Musik nimmermehr nehmen lassen, und in wie genialer Weise dies geschehen kann, das zeigt vor Allem Beethovens Pastoral-Symphonie, in der unsere Phantasie vom sanften Murmeln des Baches durch Regen und Gewitterschauer hindurchgeführt wird bis zur allmählichen Beruhigung der aufgeregten Elemente bei klarer heiterer Bläue des Himmels. Allerdings ist es nicht die rohe Natur, die uns in diesem unerreichten Kunstwerk entgegentritt, sondern es ist die Natur, wie sie sich im Gemüth des Künstlers wiederspiegelt; selbst die Stimmen der Vögel[4]) sind nicht nur „musikalische Citate", wie man dergleichen wohl genannt hat, sondern sie sind ein Widerhall des Eindrucks, den sie auf unsere Seele gemacht haben. Das Eine leuchtet aber aus solchem Beispiel ein, daß die Musik die Fähigkeit hat, unsere Phantasie neben den durch die zu Grunde liegenden Stimmungen hervorgerufenen Bildern auch mit ganz bestimmten Vorstellungen zu beschäftigen.

Unter den Naturtönen, die durch Nachahmung in Musik wiedergegeben werden können, befinden sich auch, wie es das Beispiel Beethovens zeigt, die Stimmen der Thiere. Man könnte glauben, daß dieselben mit Ausnahme der wenigen Fälle, wo sie, wie bei dem oben angeführten, der idyllischen Stimmung dienen, für komische Wirkungen aufgespart bleiben müßten. Und doch zeigt gerade hier ein Beispiel, wie die Kunst sich selbst diese niederen Töne der Natur dienstbar machen könne. Es ist dies der Hahnenschrei bei der Verleugnung Petri. Eine Nachahmung desselben findet sich in beiden Passionsmusiken Bach's.

Was ein solcher Künstler seinen Tönen einbildet, kann doch nicht als dem Wesen der Kunst widersprechend angesehen werden. Wenn wir aber sehen, daß hier nicht die Stimmung es ist, welche diese künstlerisch stylisirte Nachahmung in der Seele des Künstlers hervorgerufen hat, so dürfen wir wohl schließen, daß die Kunst sich hier einer Art von Sprache bedient, durch welche sie der Phantasie die Richtung auf einen ganz bestimmten Vorgang geben will. Und daß trotz aller Schulregeln auch die strengere Kunst unserer Tage derartige Mittel nicht ganz von der Hand weist, das zeigt der nach dieser Seite hin gewiß vorsichtige Friedrich Kiel, der bei der Deklamation der betreffenden Evangelienstelle in seinem Christus uns wenigstens durch eine Triole jenen selben Vorgang zu erkennen giebt.

Sehr nahe mit einander verwandt sind die Eindrücke, welche durch den Gehörsinn, und die, welche durch den Gesichtssinn hervorgerufen werden. Es ist daher natürlich, daß die Vorstellung leicht von einem zum andern übergeht. Dies zeigt schon die Sprache. In Worten wie „flattern", „flackern" ist es nicht mehr der Lautgehalt, an welchen sich die Vorstellung heftet, sondern die den Laut begleitende und dem Gesichtssinn sich darstellende sinnliche Erscheinung. Wir stellen uns bei dem einen Worte das Wehen eines Tuches, bei dem anderen das Hin- und Herzüngeln eines Lichtes vor. Ganz ähnlich kann nun durch Tonbewegung eine mit dem Gesichte wahrnehmbare sinnliche Erscheinung, sei es, daß sie mit einem Schalle verknüpft sei, oder daß sie, ohne dem Ohr einen Eindruck zu hinterlassen, sich vollziehe, nachgeahmt und demgemäß auch wiedererkannt und aufgefaßt werden. Mit solcher Art von Nachahmung ist die klassische Kunst gar nicht so sparsam, wie man wohl gemeint hat. Es möge hierfür ein höchst interessantes Beispiel als Beleg dienen, wo zwei der größten Tonsetzer sich auf demselben Wege begegnet sind. Es erscheint nämlich ein und derselbe Vorgang, die Geißelung Christi, sowohl in Bach's Matthäus-Passion wie

in Händel's Messias. Und da ist es denn gewiß kein Zufall, wenn beide Meister ein und denselben scharf ausgeprägten Rhythmus wählen, um uns dadurch den Vorgang zu veranschaulichen. Ganz ähnlich wie bei der eben angeführten Spracherscheinung liegt auch hier Gehör- und Gesichtseindruck so nahe bei einander, daß der eine durch den anderen mit einer gewissen Nothwendigkeit hervorgerufen wird, ein Umstand, welcher die beiden Meister ihr Tonbild nach dieser Seite hin analog gestalten ließ. Von einer Wirkung vermöge der erweckten Stimmung kann hier kaum die Rede sein: es ist vielmehr der Reflex des sinnlichen Eindrucks in der Seele des Künstlers, welcher in solcher Nachahmung niedergelegt ist, gerade so wie dies bei der Sprachbildung dieser Stufe der Fall war. Wir haben es also in der That hier mit einer Tonsprache zu thun, deren sich zu bedienen die großen Meister kein Bedenken trugen. Ja fast bis zu einer Art Plastik schritten sie nach dieser Richtung bisweilen vor. So läßt z. B. Bach in der berühmten Arie der Matthäus-Passion „Buß und Reu" zu den Worten: „Daß die Tropfen meiner Zähren" ein Staccato zweier Flöten in abwärts gerichteter Bewegung ertönen, welches mit sinnlicher Lebendigkeit ein Bild jenes Vorgangs in der Seele des Hörers hervorruft. Auch ist es sogar nicht nothwendig, daß der Vorgang selbst wirklich sichtbar sei; der Künstler will nur das durch die Sprache erweckte sinnliche Bild in seiner Weise wiedergeben. So wählt Händel in dem herrlichen Chor des Samson: „zum glanzerfüllten Sternenzelt schwingt seine Seele sich empor" eine aufwärts steigende Schlangenbewegung, um dem Hörer das Bild von dem Aufschwung der Seele zu Gott vor das geistige Auge zu stellen, und — erreicht seine Absicht.

Konnten wir nach dem Vorigen in solcher bildenden Thätigkeit des Tonkünstlers eine Art von Sprachschöpfung erblicken, so dürfen wir auch ferner noch annehmen, daß die Wege des Tonkünstlers und des Sprachbildners noch nicht sobald sich trennen,

sondern soweit mit einander gehen, als es das Wesen der Kunst irgend erlaubt. Die Sprache schreitet nämlich von jener onomatopoetischen Stufe, die wir im Vorigen zum Vergleich herangezogen haben, fort zu der dritten Sprachstufe, der sogenannten charakterisirenden. Dies geschieht, indem sie mit den nachahmenden Lauten nicht die Vorstellung des Vorgangs schlechthin zuführt, sondern in diesen den Ausgangspunkt desselben erkennen läßt, dessen charakteristisches Merkmal sie nachahmt, wie z. B. in unserer heutigen Sprache unter den Worten Rabe und Krähe wir uns nicht mehr den Schrei dieser Vögel vorstellen, sondern diese Vögel selbst. Auch in der Tonkunst dürfen wir bei Nachahmung einer irgendwelchem Gegenstande eigenthümlichen Bewegung eine ähnliche charakterisirnde Thätigkeit erblicken, eine Thätigkeit, die in ausgiebigstem Maße von derselben geübt wird. Aber so nahe auch die Thätigkeit des Tonkünstlers und die schöpferische des Sprachbildners sich hier berühren, so weit weichen sie in weiterem Verlauf wieder von einander ab. Während nämlich die charakterisirenden Lautbilder der Sprache nach und nach erstarren, um zu festen Typen zu werden, welche stets eine und dieselbe Vorstellung hervorrufen, ist die Thätigkeit des Tonkünstlers nach dieser Richtung hin stets im Fluß. Sie ist ein stets erneutes Sprachbilden, während der Zuhörer jene nachschaffende Receptivität in künstlerischem Nachfühlen entgegenbringt, wie sie auf niederer Stufe etwa der naive Mensch der Urzeit den charakterisirenden Lautbildern entgegenbrachte.

Von dergleichen Charakteristiken sind wohl die bekanntesten die von Haydn in seiner Schöpfung angewandten. Hier erkennen wir die Sonne an ihrem Strahlenaufgang, den Mond an seinem stillen Wandel, die Sterne an ihrem Flimmern; hier glauben wir nicht nur den Löwen mit seinem Gebrüll zu hören, sondern auch den gelenkigen Tiger, ja das zackige Geweih des Hirsches, das dieser stolz erhebt, zu erblicken, bis endlich die

Krone der Schöpfung, der Mensch, ersteht, dessen aufrechten Gang wir zu schauen vermeinen.

Wir haben in Bezug auf diese Erscheinungen den Ausdruck „Charakteristik" gewählt. Gewöhnlich setzt man sie in die Klasse der Tonmalerei, der man allenfalls mit mehr Recht jene idealisirten Nachahmungen von Naturtönen zuweisen dürfte. Es ist anzunehmen, daß dieser Ausdruck, welcher eine wirklich nachbildende Thätigkeit in sich schließt, zu den vielen schiefen Urteilen und Aufstellungen, denen man in Bezug auf sie begegnet, Anlaß gegeben hat. Denn in Wahrheit malen oder auch nur zeichnen vermag die Musik allerdings nicht; vermag dies doch, wie Lessing in seinem Laokoon ausführt, nicht einmal die Poesie, die sich doch der Sprache mit den durch diese gegebenen deutlichen Vorstellungen bedient. In der Musik aber kommt es gar nicht darauf an, wie die einzelnen Züge des Bildes sich gestalten, (wenn dies der Fall wäre, dürften wir allerdings von einer malenden Thätigkeit reden) sondern daß überhaupt eine Vorstellung des Gegenstandes in uns erweckt werde. Die nachempfindende Phantasie soll beschäftigt und angeregt, nicht bereichert und gesättigt werden. Es liegt wohl auf der Hand und darf ohne Weiteres eingeräumt werden, daß diese Erscheinungen nicht den innersten Kern der Kunst ausmachen; auf der andern Seite aber darf auch, wenn, wie es bei Haydn geschieht, die gesammte Schöpfung an unserm inneren Auge vorüberzieht, nicht behauptet werden, dergleichen sei unberechtigt und überschreite die der Kunst vermöge ihres Materials gesetzten Schranken. Es ist eine dichtende Thätigkeit, welche der Tonkünstler hier ausübt, keine malende, wenn er die Strahlen, welche die Sinnenwelt in seine Seele wirft, in Töne umwandelt, und die in der Phantasie durch die Toncharakteristik hervorgerufenen Bilder sind nicht ihrer selbst wegen da, sondern anderer höherer Zwecke willen. Es geschieht daher nur im uneigentlichen Sinne, wenn man bei solcher Art Charakteristik von einer Zeichnung oder einem Gemälde inner-

halb der Musik spricht. So ablehnend sich auch eine moderne Richtung der Kunstkritik diesen Erscheinungen gegenüber verhalten mag, die Kunst selbst bannt sich nicht in die ihr von der Theorie vorgeschriebenen Grenzen, ja es konnte nicht fehlen, daß mit allseitig fortschreitender Entwicklung der Kunst auch diese Seite derselben immer mehr ausgebildet wurde. Insbesondere hat Richard Wagner nach dieser Richtung hin die Ausdrucksfähigkeit der Musik gewaltig erhöht. Wir führen nur ein Beispiel an, welches darum hohes Interesse gewährt, weil es lediglich und allein Charakteristik ist und sogar diesem Zwecke gegenüber den Wohllaut hintansetzt. Es ist dies die Charakteristik des Höhlenwurms Fafner in seinem Nibelungenring, dessen kriechende, unheimliche Bewegung uns die in der tiefsten Lage sich windenden Tonfolgen erkennen lassen. Es wäre eine unnütze Grille und hieße allen Ergebnissen der Aesthetik hohnsprechen, wollte man behaupten, dergleichen sei unerlaubt, weil hier den Sinnen nicht durch Wohlklang geschmeichelt werde.

Während wir in der Beethoven'schen Pastorale ein ausgeführtes Tonbild vor uns sahen, fanden wir in den zuletzt angeführten Erscheinungen mehr charakteristische Striche und Züge, die in den Rahmen von Tonwerken reicherer Gestaltung eingewebt sind. Indessen sind die modernen Künstler bestrebt gewesen, auch diese Art von Charakteristik durch Tonbewegung weiter auszubilden und auszugestalten, und dürfen wir hier nur an Hector Berlioz, Franz Liszt, sowie Erscheinungen wie „die Wüste" von Félicien David erinnern. In ausgeführten Tonzeichnungen tritt nun aber zu dem wesentlich charakterisirenden Element, der Bewegung, auf welche hauptsächlich unsre Ausführungen sich bezogen, noch ein zweiter wichtiger Faktor hinzu: die Tonfarbe. Wir haben im Obigen bereits der Wirkung derselben auf die Art der Stimmung des Hörers gedacht, ferner auch die enge Verwandtschaft, die, wie zwischen allen Gehör- und Gesichtseindrücken, so ganz besonders zwischen Ton und Farbe stattfindet,

hervorgehoben. Vermöge dieser engen Beziehung geschieht es, daß die eine Vorstellung mit einer gewissen Nothwendigkeit auch die andere hervorruft — und so gelangen wir vermöge der Tonfärbung zur Vorstellung von Farbentönen, wodurch die Möglichkeit eines Tongemäldes im engeren Sinne gegeben ist. Beide Elemente, Tonbewegung und Tonfärbung, wirken vereint, um ebensowohl unsre Phantasie zu beschäftigen wie unser Gefühl anzuregen. Umsomehr nähert sich aber hier die Musik der Malerei, als bei beiden eine Wirkung gemeinsam ist, die Stimmung. Wie nämlich eine Landschaft vermöge der Art ihrer Beleuchtung eine eigenartige Stimmung in uns hervorruft, eine Stimmung, die wir vermöge eines natürlich-psychischen Prozesses in der Landschaft selbst enthalten glauben, und wie der Maler gerade diese Seite durch seine Farben der Landschaft abzugewinnen sucht, so wird auch ein Tongemälde das Mittel der Stimmung benutzen, um uns ein analoges Bild vor unser geistiges Auge zu stellen, wie das war, welches den Anlaß zu der analogen Stimmung gab. Dieser Vorgang in unserer Seele beruht nicht auf einer Analogie unseres Verstandes, sondern es ist eine unbewußte Verknüpfung der vorstellenden und empfindenden Phantasie. Auf derselben beruht die Fähigkeit der Musik die Seele des Hörers auch mit landschaftlichen Bildern zu beschäftigen. Auf diesem Grunde vermag ein Mendelssohn uns ein Gemälde der Hebriden zu entwerfen und ein Niels-Gade uns die Wunder nordischer Natur vorzuzaubern.

Wie aber, abgesehen von jeder Tonmalerei im engeren Sinne, jene Objektscharakteristik in den Dienst genommen werden kann, um die eigenthümliche Wirkung eines jeden schönen musikalischen Kunstwerks, die Stimmung, zu verstärken, indem sie ihr einen Hintergrund giebt und sie dadurch schärfer schattirt, dafür ist eins der interessantesten Beispiele Franz Schubert's Winterreise. Wir haben es hier mit einer ausgesprochen lyrischen Tondichtung zu thun, deren Hauptabsicht doch nur, wie dies bei der lyrischen

Dichtkunst im Allgemeinen der Fall, Erregung des Gefühls, sein kann, und zwar ist hier durchgehend eine schwermüthige Stimmung, die sich bis zur schmerzlichsten Zerrissenheit steigert. Da treten nun in überaus sprechender Charakteristik vor die Phantasie Bilder wie: die Wetterfahne, das Irrlicht, die Nebensonnen, der Leiermann, ja der verschneite Wegweiser, und leiten die Stimmung des Gefühls mittels dieser Vorstellungen in enger begrenzte Bahnen. Die Freude an dem Schönen der Töne als solchem scheint zurückzutreten hinter die leidvolle Lust, welche unsere empfindende Phantasie beschäftigt: wir erblicken hierin den Kern des Tonstücks, den eigentlichen Inhalt. Allerdings ist es nur der zersetzende Verstand, welcher beides von einander trennt; denn in Wahrheit ist das eine nur mit dem andern und durch das andere: Form und Inhalt decken sich.

Indessen, wie wenig auch im einzelnen solche Wirkungen abgeleugnet werden können, im Ganzen glaubt man sie doch der Musik als solcher absprechen und dem begleitenden Text oder der Vereinigung beider auf die Rechnung setzen, oder, wo auch dies nicht paßt, dem deutenden Titel des Tonwerks zuschreiben zu müssen. Freilich muß zugegeben werden, daß manche — nicht jede — Charakteristik erst das rechte Licht erhält durch irgend einen Fingerzeig, und wenn er auch noch so gering wäre. Denn die Musik, welche nicht zeichnet und malt, stellt ja kein Kunstwerk für das Auge hin. Aber daß ein Inhalt nicht vorhanden sei, weil wir erst einen Schlüssel gebrauchen, um uns denselben aufzuschließen, daß eine Sprache darum keine Sprache sei, weil eine gewisse Kenntniß erforderlich ist, um dieselbe zu verstehen, wird doch im Ernst Niemand behaupten wollen. Und ist es etwa bei den bildenden Künsten, welche doch die Gegenstände selber vor Augen stellen, anders? Bedürfen nicht auch sie behufs des rechten Verständnisses der Deutung? So hoheitsvoll auch ein Phidias das Haupt eines ernsten Mannes, so schmerzvoll auch ein Praxiteles die Gestalt einer trauernden Frau bilden

möge, ihre Kunstwerke würden doch nichts weiter sein als Abbilder menschlicher Formen, wenn wir dieselben nicht in Uebereinstimmung mit anderen Vorstellungen deuteten und den einen als den Kopf des Zeus, die andere als die Gestalt der Niobe ansprächen. Daß zum rechten Verständniß die Voraussetzung einer Kenntniß der betreffenden Stelle der Homerischen Ilias einerseits und der bezüglichen Sage oder der Darstellung des Ovid andererseits gehöre, dessen werden wir uns gar nicht mehr bewußt. So sehr liegt es in unserem gemeinsamen Denken und Fühlen, die Gegenstände der sinnlichen Erscheinung nach unseren Gesammtvorstellungen zu deuten, daß z. B. ein Maler wie Raphael uns in seiner Madonna della Sedia ein schönes Florentiner Weib vor Augen führen und doch voraussetzen kann, daß wir in ihr die Gottesmutter selbst erblicken. Ja, wir dürfen noch weiter gehn und behaupten, daß selbst einzelne Gedichte ohne einen Hinweis, wie ihn die Ueberschrift giebt, nicht verständlich sein würden. Dies ist bei so manchen Klopstock'schen, unter den Goethe'schen z. B. bei Mahomed's Gesang und Prometheus' der Fall.[6]) Mehr als hier geschieht, beansprucht die Musik aber auch nicht, und es ist gar nicht nöthig an die sog. Programmmusik zu denken, bei welcher jede einzelne Intention des schaffenden Künstlers im Programm niedergelegt ist. Ein Fingerzeig zur Erleichterung des Verständnisses genügt, und dieser ist in der Musik gewiß ebenso berechtigt, wie bei der bildenden Kunst.

Mag nun auch immerhin dies nicht diejenige Seite der Kunst sein, wo ihre Wirkung sich unmittelbar äußert und in die Augen springt, das Eine steht nach dem Vorigen unzweifelhaft fest, daß die Musik Vorstellungen nicht nur vermöge einer allgemeinen Stimmung erweckt, sondern auch durch andere Mittel ganz bestimmte Bilder hervorzurufen vermag.

Dasselbe ist in gewissem Sinne auch da der Fall, wo der

eigentliche Gegenstand der Charakteristik nicht ein äußerer, sondern ein innerer ist.

Gehen wir zur näheren Beleuchtung dieses wichigen und interessanten Punktes von der Tanzform aus!

Tempo und Taktart, Hebung und Senkung, Continuität und Unterbrechung bestimmen den Charakter der in Tönen auftretenden Bewegung. Die Tonbewegung entspricht der Körperbewegung, die eine gehende, laufende, springende, sich schlängelnde oder sich im Kreise drehende sein kann. Körperbewegung wird aber nicht allein durch die Zwecke und Absichten des Individuums bestimmt, sondern das eigentliche Gepräge verleiht ihnen Temperament und Charaktereigenthümlichkeit des Einzelnen. Indem diese Eigenschaft der Bewegung im Tanze künstlerische Verwerthung erhält, spricht sich in der Tanzform auf künstlerische Weise ein Stück Charakters aus, speciell in der Tanzform der einzelnen Völker der Typus des Nationalcharakters. Mit der Vorstellung eines solchen Charakters ist aber die Vorstellung des Besitzers unmittelbar gegeben. So kann durch die Art der Tanzform oder durch Tonstücke, die sich denselben nähern, uns ein Bild vorgeführt werden, und es tritt uns z. B. das Bild des Spaniers mit seiner wilden fanatischen Glut vor die Seele bei seinem Bolero und seinem Fandango, das des Süd-Italieners mit seiner Leichtlebigkeit bei dem springenden Saltarello und dem Wirbeltanz der Tarantella; wir erkennen den chevalereskeu Polen in seiner Mazurka und seiner Polacca, und welch ein Feuer in den Adern des Magyaren-Volkes rollt, das hat uns erst jüngst Johannes Brahms in seinen „Ungarischen Tänzen" offenbart.

Dies Gebiet der Charakteristik, wie es in der Tanzform vorgeprägt ist, hat nun aber die Kunst unendlich erweitert und ist dadurch die Musik geradezu zu einer Kunst des Ausdrucks geworden, wie ihr Wesen Richard Wagner, selbst einer der größten Charakteristiker, auffaßt.

Die Absicht eines solchen musikalischen Abbildes ist aber freilich noch eine andere als die der vorhergeschilderten Art von Charakteristik. Läßt uns z. B. Haydn die einzelnen sinnlichen Gegenstände der Schöpfung an unserem inneren Auge vorüberziehn, so giebt uns Wagner Charakterbilder von Helden, die sich allerdings, wie bei Siegfried, an Namen anschließen; in Wahrheit sind es aber Typen, welche die allgemeinen Züge des Charakters uns vor die Seele stellen. Es ist nicht das einzelne Bild, welches vor die Seele gerufen werden soll, sondern das demselben zu Grunde liegende allgemeine. Und so kann uns denn die Kunst Charakterbilder geben ebensowohl des Muthvollen wie des Zaghaften, des Spröden wie des Hingebenden, des Schlichten und des Bizarren, des Zornigen und des Sanftmüthigen. Je enger sich diese Darstellungen an die Körperbewegung als solche anknüpfen, desto näher werden sie naturgemäß der Tanzform liegen. So ist das Capriccio, das Scherzo gewissermaßen nur eine erweiterte Tanzform. Je tiefer aber die Charakteristik in das innere Wesen des Charakters eindringt, desto mehr nähert sie sich dem eigentlichen Centrum der Kunst.

Was kann denn nun aber bei einer Kunst, welche die Dinge der Außenwelt mehr verhüllt zeigt als wirklich erscheinen läßt, ihre Formen aber aus dem Innern schöpft und mit ihrem feinen, körperlosen Material eine so innige Beziehung auf unser Gefühl gewinnt, wie wir dies oben gesehen haben, als das eigentliche Centrum betrachtet werden? Doch offenbar nur das Leben der menschlichen Seele selbst. Ihre stimmungsvollen Klänge werden ein Spiegel innerer Stimmungen, ihre Bewegungsformen ein Abbild innerer Bewegungen sein.

Inneres und Aeußeres stehen in innigster Wechselbeziehung. Wir sahen, wie schon auf der allerunterſten Stufe ein jeder Reiz, welcher empfunden wurde, sich in eine Bewegung umsetzte. Um wieviel mehr muß bei höherer geistiger und moralischer Entwickelung eine jede Erregung in Bewegung ihren Ausdruck

finden. Dies tritt schon bei der im Verkehr der Menschen unter sich geübten Körperbewegung hervor. Neigung und Abneigung, leidenschaftliches Verlangen und energischer Abscheu einerseits und Wünschen, Begehren, Wollen andrerseits findet in der Körperbewegung, der Geberde, ebensowohl einen Ausdruck, wie diese wiederum auf unsere innern Erregungen einen Rückschluß erlaubt. So entsteht schon auf dieser niedern Stufe der Bewegungsform eine Art von Sprache, die als unmittelbarer Ausdruck des Innern von einem jeden Menschen gebraucht wird, der nicht durch die bittere Schule des Lebens zu dem traurigen Standpunkt gebracht ist, seine innern Regungen zu verstecken. Tritt hierzu die Bewegung unsrer Gesichtsmuskeln, das Minenspiel, so kann diese Ausdrucksform sogar zu einer Kunst werden. Dies ist die Pantomimik, eine Kunst, welche heut freilich in unsern Ballets nur einer übersättigten Schaulust dient, von deren eigenthümlicher Kraft, wie sie das griechische Alterthum kannte, sich aber immerhin noch derjenige eine Vorstellung machen kann, der etwa auf einem italienischen Volkstheater eine Pantomime hat darstellen sehn.[7])

Tönende Bewegung ist aber nicht allein Musik, sondern schon die Rede, abgesehen von ihrem Inhalte. Auch dem Ton der Rede wohnt, ähnlich wie der Körperbewegung, schon an sich eine gewisse Bedeutung bei, da er nicht nur ein Abbild, sondern der unmittelbare, nicht erst durch bestimmte Vorstellung vermittelte, Ausdruck innerer Erregung ist. Kinder, welche die Wortsprache noch nicht verstehn, fassen den Sinn des Gesagten häufig nur aus dem Ton, in dem gesprochen wird, auf. Der Erfolg des Redners aber richtet sich keineswegs immer nach der Tiefe der Gedanken oder der Kraft des Ausdrucks, sondern häufig nach dem Ton, in welchem der Redner seine Gedanken vorzutragen weiß, wie denn nicht selten bei großen Volksversammlungen selbst solche, die von den Worten des Redners nichts verstehn, lediglich durch den Eindruck, den sie durch die

Art des Vortrags gewinnen, zu Entschlüssen getrieben werden. Alle Erregungen des Innern, seien dies Affekte wie Angst, Zorn, oder Aeußerungen des Begehrens, wie Frage, Wunsch, Befehl, haben ihren eigenen, unverkennbaren Tonfall, der, wenigstens dem allgemeinen Inhalte nach, durchaus verständlich ist.

Diese Art tönender Bewegung wird nun durch die Musik, die ja selbst tönende Bewegung ist, mit ihren Mitteln auf eine höhere Stufe des Ausdrucks erhoben und gewissermaßen idealisirt. So werden ihre tönenden Formen der Ausdruck von Affekten und den durch diese hervorgerufenen Willensäußerungen; so werden ihre Kunstwerke Abbilder seelischer Strömungen und innerer Entwickelungen. Insofern nun die Bewegungen des Innern nachgeahmt werden, könnte von einem Naturvorbild auch bei der Musik die Rede sein, welches im eigentlichen Sinne bei ihr vermißt wird; freilich ist der Gegenstand der Nachahmung nicht der Makrokosmos, sondern der Mikrokosmos. Allerdings ist es aber zunächst ein künstlerisches Nachahmen, welches der Tonkünstler hier in Anwendung bringt, wie es der bildende Künstler den Formen der äußeren Natur gegenüber übt. Schnelligkeit, Stärke, Richtung, Dauer der Tonbewegung u. a. geben in der That die Grundstriche ab für Abbilder der Erscheinungsformen innerer Bewegung. Sinnliches und Sittliches entsprechen sich überhaupt ja schon von vornherein so sehr, daß die Uebertragung von einem auf das andere uns ein ganz vertrauter Geistesproceß ist. Sehen wir dies schon bei den Anfängen der Sprache sich bethätigen, so ist dies noch vielmehr beim Dichter bemerkbar, der häufig beides mit einander vertauscht und ebenso z. B. von einem Sturm der Leidenschaften wie von einem zornigen Meere redet. So kommen wir dazu in dem Stürmischen der Bewegung den Sturm der Leidenschaft, in der Stärke derselben etwa heroische Entschließung, in dem Hinauf der Tonfolge einen Aufschwung, in dem Hinab ein Verzagen, in dem Wechsel beider unruhiges Schwanken, in der Unterbrechung der-

selben gespannte Erwartung u. ä. zu erblicken. Auf diesem Wege wird dem Künstler bei der Feinheit und Beweglichkeit des Tonmaterials sowie dem Farbenreichthum desselben die Möglichkeit gegeben, uns durch alle Stufen seelischer Erregung, wie bangen Zweifel, angstvolle Erwartung, brennendes Verlangen bis zum Entzücken beseligender Erfüllung u. ä. hindurchzuführen und so ein ganzes Seelengemälde zu entwerfen. Ebenso wird er, dem Redeton entsprechend, Frage und Abweisung, rührende Bitte wie energischen Befehl und andere Aeußerungen unsres Wollens nachzuahmen vermögen.

In diesem Sinne eines Abbildes würde die Musik zunächst nur auf der Stufe jener Charakteristik stehen, von der wir zuletzt ausgingen; in Wahrheit aber greift ihre Wirkung unendlich tiefer. Es findet nämlich derselbe Vorgang statt, wie wir ihn oben bei der mittels des Tones gegebenen Stimmung eintreten sahen: auch der Affekt wirkt sympathisch und wird mitempfunden. Dasselbe kann schon bei dem wirklichen Affekt beobachtet werden, der vermöge der begleitenden Bewegungen, sowohl der tonlosen als insbesondere der tönenden, den Wahrnehmenden sich mitzutheilen pflegt [8]), eine Erfahrung, die wir im gewöhnlichen Leben z. B. bei den Affekten des Zorns und des Schreckens sich bestätigen sehn können. Noch mehr tritt dies aber bei dem nachgeahmten Affekt ein. Während nämlich ein jeder wirkliche Affekt schon an sich etwas Ergötzendes hat, bleibt bei dem nachgeahmten der Schmerz, den eine jede wirkliche leidenschaftliche Erregung unausbleiblich zur Folge hat, fern, so daß wir uns gern dem ergötzenden Eindrucke hingeben. Wird aber die Nachahmung des Affekts vermittelst der Musik vollzogen, so werden wir uns um so williger dem Affekte überlassen, als demselben bereits die Thür geöffnet ist durch die dem Tone und ihrer Bewegung immanente Stimmung, aus der bei stärkerer Erregung der nur graduell, nicht spezifisch, unterschiedene Affekt erwächst.

Hier erreicht die Musik das Höchste, was ihr in ihrer An-

lage vermöge des ihr eigenen Materials beschieden ist, und wir werden nicht Anstand zu nehmen brauchen, gerade in diesem Ausdruck des Seelenlebens die eigenthümlichste Wirkung und somit den innersten Kern dieser Kunst zu erblicken. Und diese Auffassung musikalischer Wirkung ist nicht etwa erst, wie man wohl gemeint hat, ein Produkt unserer modernen sentimentalischen Periode, sondern sie ist uralt: nannte doch schon vor 4000 Jahren ein chinesischer Kaiser die Musik den Ausdruck der Gefühle der Seele, vermöge deren der Künstler das Menschenherz mit den Himmelsgeistern auf's engste verbinde. Aristoteles[9]) aber, in dessen feinem Geiste sich die Anschauungen des Griechenthums am klarsten abspiegelten, schreibt der Musik ein und dieselbe Wirkung zu wie der Tragödie, jene Rührung und sittliche Reinigung, die wir vermöge des Durchlebens von Affekten in uns selbst erfahren.

Haben nun auch vielleicht große Komponisten in erster Linie nach der Vollendung jener architektonischen Schönheit gestrebt, die wir als wesentliche Grundbedingung aller echt musikalischen Wirkung auffaßten, so haben sie doch diesen Kern ihres Schaffens niemals verleugnet; unter ihnen war es aber Beethoven, der den Inhalt der Musik nach dieser Richtung hin gewaltig vertiefte und große Seelengemälde geschaffen hat, die, ohne mit dem Wort verbunden oder von ihm begleitet zu sein an sich verständlich sind. Die ausgeführtesten sind naturgemäß seine Symphonien, unter denen in dieser Beziehung die in C und die in D-moll hervorragen; aber nicht minder ist dasselbe der Fall in den kleineren Tonschöpfungen der Sonaten. Greifen wir aus der großen Masse derselben eine heraus, die vielleicht mehr als andere diese Sprache des Seelenlebens aufweist. Es ist die D-moll op. 31 no. 2, ein buntbewegtes Bild dramatischen Lebens. Wir werden hier in einen heftigen Kampf hineingeführt; ein Augenblick der Rast geht dem Beginn derselben im Kunstwerk vorher, aus dem wir deutlich ein Zaudern des Sinnens und Ueber-

denkens herauserkennen. Doch der Entschluß ist gefaßt, er ist nur mit Aufbietung aller sittlichen Kraft durchzuführen. Unruhig wogt und grollt es; hin und wieder mischt sich ein Zug schmerzlicher Wemuth hinein und läßt uns die Spannung des Innern erkennen. Da treten im zweiten Theile des ersten Satzes dreimal jene fragenden Töne wieder auf, die wir zu Anfang vernahmen, unterbrochen durch kurzen, erneuerten Kampf. Dann erfolgt die Antwort auf jene Frage an das eigne Selbst in einem Recitativ. Es ist eine Stimme, schmerzvoll zwar, doch voll Ergebung in das Schicksal. Noch einmal muß sich der Kampf erneuen; mit gesteigerter Hitze entbrennt er, bis er in dumpfem Grollen verstummt. Im 2. Satz rollt sich im Gegensatz hierzu ein Bild tiefen Seelenfriedens auf — ein Resultat des Seelenkampfes. Der Friede ist gepaart mit einer Sehnsucht nach etwas Unfaßbarem und der Ahnung von etwas Unendlichem, bis im 3. Satz das erneute schmerzvolle Ringen in hoheitsvoller Resignation seinen Abschluß findet.

Doch wer wollte es unternehmen, den Inhalt solcher Tonschöpfungen ausreichend in Worte zu kleiden; beginnt doch da, wo das Wort aufhört, recht eigentlich erst die Sphäre der Musik. Außerdem besitzt das Gefühl einen großen Reichthum und eine unendliche Vielseitigkeit der Bewegungen, welche mit dem Worte nicht darzustellen sind, so daß ein Forscher[10]) aussprechen konnte, was Gefühl sei, erfahre man in Wahrheit erst durch die Kunstform, die es sich in der Musik giebt. Endlich kommt hinzu, daß der in derselben beschlossene Inhalt sich auch noch im einzelnen Individuum subjektiv färbt. Die durch die Töne vermittelten Stimmungen und Affekte gleichen nämlich solchen, die wir bei bestimmten Erlebnissen in uns erfahren haben oder bei der Erinnerung an diese und ähnliche in uns zu erfahren pflegen. Da es nun in der Natur des Geistes liegt, nichts beziehungslos zu lassen, alles vielmehr mit unserm gesammten Geistesleben in Kontakt zu bringen, so leuchtet ein, daß wir

beide mit einander in Verbindung setzen und diejenige Vorstellung vor unsere Seele treten lassen, die von derselben Stimmung oder demselben Affekte begleitet war. Auf diese indirekte Weise kommt die Musik dazu, auch bestimmtere Vorstellungen zu erwecken, Vorstellungen, die freilich zunächst nur individuell sind, insofern sie sich an das Einzelleben knüpfen, die andererseits aber ihre Grundlage in der Gleichartigkeit und generellen Uebereinstimmung alles menschlichen Fühlens haben und darum einen Kern enthalten, der allen einzelnen Vorstellungen gemeinsam ist. An die Stelle dieser rein individuellen begleitenden Vorstellungen können nun, da sie nicht mit Nothwendigkeit aus dem Kunstwerk selbst sich erzeugen, auch andere treten. Dies geschieht vermöge eines Fingerzeigs, den der Künstler seinem Werke beigiebt, oder vermöge eines untergelegten Textes. Das Verhältniß dieser Vorstellungeu zu den im Kunstwerk selbst enthaltenen wird am deutlichsten bei einem — nicht durchkomponirten — Liede erkannt. Hier wird eine jede Strophe nach ein und derselben Melodie gesungen und scheint die Musik bei einheitlichem Charakter des Textes zu allen zu passen, weil die allgemeinen Vorstellungen, welche durch die in den Tönen ruhenden Stimmungen oder Affekte erweckt werden, in den einzelnen des Textes enthalten sind. In dieser Beziehung hat man wohl die Musik mit einer Algebra verglichen, deren Formeln ja auch unzählige Werthe unter sich begreifen, während in der Anwendung immer nur ein einziger auftritt. Es ist begreiflich, daß man für die Musik gern ausgeführte poetische Texte wählt; der Inhalt der Musik wird aber oft treffender durch ein Wort oder einen kurzen Gedanken ausgedrückt, wie dies die Kirchenmusik mit ihren Hallelujah, Hosianna und den schlichten Bibelworten ihrer Motetten zeigt. Der Inhalt der Musik ist also genau genommen nicht derselbe wie der des begleitenden Textwortes; es lassen sich demnach auch mehrere Texte zu ein und demselben Tonstück denken. Aus diesem Grunde ist die Musik auch ohne

den begleitenden Text verständlich, ja dieser scheint uns nicht einmal unumgänglich nothwendig zu sein; dienten doch auf der elementarsten Stufe bedeutungslose Laute als Grundlage des Gesanges, wie wir ihnen jetzt noch hie und da in unseren Volksliedern begegnen.[11]) Aber wir sind einmal gewöhnt die Stimme zum Sprechen zu gebrauchen; daher gestalten sich diese Laute, aus denen ja auch die Anfänge der Sprache hervorgegangen waren, bald zu sinnvollen Worten; man gewöhnte sich die beiden Schwestern, Gesang und Sprache, nicht zu trennen. So fielen in alter Zeit Poesie und Musik zusammen: die Natur schien, wie Lessing urtheilt, beide zu ein und derselben Kunst bestimmt zu haben.

Die Beziehung auf unser Seelenleben, welche wir der Musik im Allgemeinen zugeschrieben haben, ist nun die engste in der Vokalmusik. Abgesehen davon, daß das begleitende Wort direkt auf dasselbe Bezug nehmen kann, ist doch die Art und Weise, in der die Seele ihr innerstes Leben hier kund giebt, so unmittelbar wie möglich. Der Mensch selbst, nicht ein fremdes Werkzeug, bringt das innerlich Erlebte unmittelbar aus der Frische der Empfindung heraus zum Ausdruck, und auch das Werk eines fremden Tonsetzers nimmt der Sänger erst in sein innerstes Sein auf, um es dann als sein vollständiges geistiges Eigenthum wiederzugeben. So ist der Sänger zugleich der Priester, der die heilige Flamme des Altars schürt, und der Prophet, der die Gesichte und Offenbarungen kündet. Ist nun diese Beziehung bei der Instrumentalmusik auch nicht von gleicher Unmittelbarkeit, so ist sie doch im Laufe der Zeiten eine immer engere geworden. Der Fortschritt der Technik ist hier Hand in Hand gegangen mit den Intentionen großer Künstler, welche, wie wir dies bei Beethoven sehen, die Sphäre derselben nach dieser Richtung hin immer mehr erweitert haben.

Der Zweck der Kunst ist geistiger Genuß — Vergnügen, wie es Schiller nennt. In den Dienst desselben werden sämmt-

liche Geistes- und Seelenthätigkeiten gezogen; es kann das Vergnügen also ebensowohl aus dem Verstande wie aus der Phantasie oder aus dem Gemüth stammen. Auch bei der Musik ist dies wie bei jeder anderen Kunst der Fall. Schließen wir das Vergnügen des reinen Verstandes, wo es isolirt von den übrigen Seelenthätigkeiten hervortritt, wie es z. B. durch Lösung verwickelter kanonischer oder kontrapunktistischer Aufgaben herbeigeführt werden kann, als der Kunst eigentlich fremd aus, so bleibt als Quelle des Vergnügens die Phantasie in Verbindung entweder mit dem Verstande oder mit dem Gemüthe. In ersterem Falle können wir die Musik eine schöne Kunst (im engeren Sinne) nennen, in letzterem eine rührende und eine erhabene.

Eine schöne Kunst ist die Musik, und zwar werden wir sie in diesem prägnanten Sinne da so nennen müssen, wo jene architektonische Formvollendung, welche nach unsern Ausführungen die Musik nirgend und niemals verleugnen darf, Hauptabsicht des schaffenden Künstlers ist. Alle anderen Zwecke treten hier zurück gegenüber dem einen, der Darstellung der Schönheit, die ja allerdings Selbstzweck sein kann, so daß das Wohlgefallen des Hörers sich an diese als die vornehmlichste Quelle knüpft. Ein nicht unbeträchtlicher Theil der Instrumentalmusik dürfte hierher zu rechnen sein. Sofern es die schöne Natur ist, die sich in der schönen Form als Reflex der Seele des Künstlers ausspricht, müssen wir die Musik als schöne Kunst in diesem Sinne der naiven Gattung zuweisen. Als naive Kunst wirkt sie auch in jener Charakteristik, deren Wesen wir oben erörtert haben. Da sie aber nicht bis zu vollendeter sinnlicher Lebendigkeit in der Darstellung von Gegenständlichem vordringen kann, so werden wir von einem musikalischen Epos im eigentlichen Sinne nicht reden können. In dem, was man dem Texte gemäß ein Epos nennen dürfte, wie es beim Oratorium der Fall ist, wird die musikalische Deklamation zwar mittels der Textworte eine epische Handlung zu geben vermögen, der musi-

kalische Hauptantheil wird aber von dem Charakter des Epos gewaltig abweichen und der Lyrik oder der Dramatik zufallen.

Eine rührende Kunst ist die Musik, wo es ihr darauf ankommt, vermöge der Töne Stimmungen zu erwecken, so daß diese die eigentliche Quelle des Vergnügens bilden. Dies ist besonders bei den kleineren Gattungen der Vokalmusik, wie dem Liede, und dem sich anlehnenden der Instrumentalmusik, wie den Elegieen, Notturnos, vielen Adagios unserer Symphonien und Sonaten u. ä. der Fall. In dieser Beziehung muß man die Musik eine Lyrik nennen.

Eine erhabene Kunst endlich ist die Musik, wo ihre Hauptabsicht Erregung von Affekten ist. Hier ist ihr Wesen Dramatik. Musik und Tragödie unterscheiden sich zwar insofern wesentlich von einander, als jene nur das Allgemeine einer Handlung d. h. ihre innere Bewegung darzustellen vermag, diese aber an eine einzelne bestimmte Handlung anknüpft. Aber auch bei der Tragödie ist der Zweck der Darstellung nicht die Handlung, wie sie sich wirklich begeben hat, sondern wie sie sein soll, nicht das Zufällige, sondern das Nothwendige, unter allen Umständen sich gleich Bleibende — also ebenfalls etwas Allgemeines, daher sind die Namen, welche den Trägern der Handlung beigelegt werden, nicht nothwendig durch den Zweck derselben bedingt; wohl aber werden sie der geschichtlichen Tradition oder dem Mythos entlehnt, um der Handlung größere Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Wenn dieses aber der Fall ist, so kann mit demselben Rechte der Tondichter den Seelenkampf, dessen innerste Seite er gleich dem dramatischen darstellt, zeitlich und räumlich begrenzen, indem er ihn einer bestimmten Person zuweist[1 2]) und kann auch ohne begleitenden Text eine ganze dramatische Entwickelung sich vollziehen lassen. Dies ist wohl kaum irgends meisterhafter geschehn als in Beethoven's Coriolan-Ouvertüre, welche uns in sprechender Charakteristik ebensowohl die Bitten und Warnungen der den Helden bestürmenden Freunde und

Blutsverwandten vernehmen, wie den Kampf der Seele des Helden selbst in unsrer eignen Seele miterleben läßt.

Als erhabene Kunst wird die Musik auch da gelten müssen, wo ihr Zweck weder Stimmung oder Affekt allein, sondern Gemüthserhebung ist. Diese ist nämlich gewissermaßen Stimmung und Affekt zugleich, insofern das Gemüth einerseits bewegt wird, wie dies beim Affekte der Fall ist, andererseits aber in dem Zustande einer Stimmung verharrt, indem es in einem höheren Allgemeinen aufgeht. Je weiter nun in der Musik das Objekt als Gegenstand der Darstellung zurücktritt und an seiner Stelle das innere Leben ein Abbild findet, desto mehr wird ihre Spähre alles Unsichtbare, Uebersinnliche, Unendliche umfassen. Es wird daher Alles, was nur geahnt werden kann oder in geheimnißvoller Weise sich uns offenbart, auch am treffendsten vermöge der Musik zur Erscheinung gelangen. So stellt uns die Elfenwelt mit ihren luftigen Reigen und koboldartigem Spuk ein Felix Mendelssohn vor das innere Auge; das nächtliche Graun, welches Mitternacht im Walde webt, läßt Schattengestalten vor unsrer Seele auftauchen in dem Freischütz Carl Maria v. Weber's und die Wunder des Gral enthüllt uns Richard Wagner in seinem Lohengrin und Parsifal. Vor allem aber erheben wir uns auf den Schwingen andachtsvoller Töne zu dem Unsichtbaren, Unendlichen selbst, zu Gott, um an den Stufen seinen Thrones ahnend zu schauen, was kein sterbliches Auge je erblickt hat. Auf jenem ahnungsvollen Schauen des Unendlichen beruht die Verwandtschaft der Musik mit der Religion, die ihr den Namen einer heiligen Kunst eintrug und geweihten Künstlern ihre Lebensaufgabe als einen Gottesdienst erscheinen ließ.

Wenn wir so im Vorigen die Kunst nach den Quellen des Vergnügens zerlegt haben, so ist wohl selbstverständlich damit nicht gemeint, daß ein jedes Kunstwerk immer nur einer jener Klassen zugehören könne. Es finden vielmehr vielfach Uebergänge von der einen zur andern statt; nur die Hauptabsicht desselben ist

für die Zuweisung entscheidend. Das Eine geht aber aus diesem Ueberblick mit Deutlichkeit hervor, daß wir zwei Richtungen in der Tonkunst unterscheiden können: die eine strebt nach Schönheit, die andere nach Wahrheit des Ausdrucks. Beide Richtungen, die hier vertreten sind, lassen sich auch in anderen Künsten unterscheiden. Die klassische Periode der griechischen Plastik hatte als oberstes Gesetz die Schönheit, der die Wahrheit des Ausdrucks sogar ein Opfer bringen mußte, so daß der antike Künstler den Ausdruck leidenschaftlicher Erregung um eine Staffel herabsetzte, die heftigsten Affekte aber gar nicht ausdrückte. Der Fund der Pergamener hat uns gelehrt, daß auch die antike Kunst in ihrer späteren Entwicklung die Grenzen nach dieser Seite hin erheblich erweiterte. Der wahrhaft große Künstler wird nun beide Seiten in sich vereinigen und möglichst ebenso schön wie wahr sein; doch wird immerhin eine der beiden Seiten je nach der Individualität den Vorplatz einnehmen. So ist dies bei Mozart, so bei Beethoven der Fall. Bei Mozart, der die Schönheit in erster Linie anstrebt, vollzieht sich der leidenschaftliche Kampf nicht im Kunstwerk. Derselbe ist bereits ausgekämpft; wie heftig er aber gewesen, das läßt das unruhige Wogen der Tonwellen wohl erkennen. Bei Beethoven jedoch, dem Wahrheit des Ausdrucks in erster Linie steht, liegt die ganze Seele des Tonkünstlers offen vor dem Hörer, so daß dieser den Kampf durch alle Stadien und Grade hindurchgeleitet, bis er zuletzt dumpf grollend verstummt.

So ist denn die Macht der Töne nicht auf ein enges Gebiet beschränkt, und übt nicht allein als schönes Spiel tönender Bewegung seinen Zauber, sondern sie ergreift das gesammte Geistes- und Seelenleben und kleidet es in den Reiz ihrer eigenthümlichen Schönheit. Was der Tondichter zu Tonbilddern formt, — wir bedienen uns hier der Worte Otto Jahn's über Mozart — ist sein Leben, sein Schicksal. Er verklärt sein tiefes Leid so, daß er im eigenen wie in fremden Herzen eine sittliche Reini-

gung vollzieht. Er berührt jede Erscheinung mit der Fackel des Genius, deren heller Funke jedem leuchtet, der keine Binde vor den Augen trägt und wandelt Alles, was seine Sinne gewahren, was sein Geist erfaßt, was sein Gemüth bewegt, in Musik um.

Anmerkungen.

1) Daß dies schon bei den Griechen mehrstimmig geschah, ist eine wenig bekannte Thatsache.

2) In solchem Falle sprechen wir wohl von Augenmusik. Diese Eigenschaft der Kunst wurde auch zu genialen Spielereien benutzt, wie z. B. Joh. Seb. Bach eine Fuge auf die Buchstaben seines Namens B A C H komponirte, ein Kunststück, welches Rob. Schumann zur Feier einer Schönen, eines Frl. Abegg, nachahmte.

3) Diese Art sprachbildender Thätigkeit wird auch in der späteren Sprache fortgesetzt. Auch die gebildetste Sprache hat ihre Onomatopoetika. Vgl. Rollen, donnern, rasseln, knattern, klirren u. a.

4) Beethoven äußerte sich zu Schindler hierüber bei Beschreibung seines Aufenthalts in Heiligenstadt bei Wien im Sommer 1808, wo er, an dem kleinen Bach mit Nußbäumen liegend, dem Gesang der Vögel gelauscht und komponirt habe: „Hier habe ich die Scene am Bach geschrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke ringsum haben mit komponirt."

5) Es ist dies der psychisch so wichtige Prozeß der Apperzeption, mittels dessen wir überhaupt jede sinnliche Erscheinung unserm jedesmaligen geistigen Standpunkt gemäß deuten. Wir sind es, die in den charakteristischen Strichen eines Zeichners bald ein Haus, bald eine Kirche oder sonst etwas erkennen, in denen z. B. ein Mathematiker nur geometrische Zeichnungen zu erblicken brauchte. Freilich sind wir mit diesem so natürlichen Prozeß von Jugend auf vertraut. Aber auch die Deutung musikalischer Bewegungsformen liegt keineswegs so weit abseits von unserm gemeinsamen Vorstellungslauf, daß sie sich nicht mit einer ähnlichen Mechanik vollzöge, wie wir es dort stattfinden sehen.

6) Auch ein scherzhaftes Beispiel dürfte hierhergehören. Heine singt:

Manchmal möcht' ich fast verzagen,
Und ich glaubt', ich trüg' es nie,
Und ich hab' es doch getragen,
Aber fragt mich nur nicht wie.

Der schalkhafte Dichter läßt die Ueberschrift weg, und verführt uns so an die furchtbarsten Liebesschmerzen zu denken, die ihn gequält. In der That rührten die Schmerzen aber nur von engen Stiefeln, die der eitle Dichter während einer dreistündigen Gesellschaft auf den Füßen behalten hatte, her.

7) Das sich hier in glücklichster Weise oft offenbarende Talent des italienischen niederen Volkes, hat bei den Neapolitanern die Geberdensprache erwachsen lassen, welche den Uebergang von unmittelbarem Gefühlsausdruck zu konventionellen Zeichen aufweist, also ein ähnliches Verhältniß zeigt, wie innerhalb der Wortsprache die charakterisirende zur interjektionalen Sprachstufe.

8) Die psychische Grundlage hierfür dürften wohl in einem Mitschwingen der Nerven nach dem Gesetz der Mitbewegung zu suchen sein.

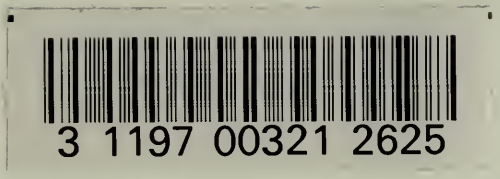
9) Pol. VIII.

10) Vischer, Aesthetik III, 4. Er schließt daher, daß eigentlich der Apparat dieser Kunst zu Hülfe zu nehmen sei, um das innere Leben des Gefühls, auch abgesehn von der Kunst, zu beleuchten.

11) Vgl. „Die Würzburger Glöckli". Schweizer, Tiroler und Steierische Volkslieder sind besonders reich hierin. Rich. Wagner folgt diesem von der Natur selbst gegebenen Fingerzeige durch Einführung von Naturlauten z. B. im Gesang der Rheintöchter und der Walküren.

12) Vielleicht nirgend deutlicher als gerade hier tritt die Berechtigung des Tondichters, die wir oben schon unter Gegenüberstellung mit dem Verfahren der bildenden Kunst anerkannten, hervor, die Vorstellung des Hörers durch einen beigesetzten Titel aus dem Bereich reinster Subjektivität zu erheben, indem er sie auf ein bestimmtes enger begrenztes Gebiet hinleitet.

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17 a.


3 1197 00321 2625